

Éric Dayre

Poésie, chose publique, prose commune – de Wordsworth à Coleridge

Much confusion has been introduced into criticism by this contradistinction of Poetry and Prose, instead of the more philosophical of Poetry and Matter of fact, or Science.

Wordsworth, Preface to the Lyrical Ballads¹

Mais [...] si on définit la poésie non par l'accord d'un sens avec un dessin, mais par une certaine attitude idéaliste, par la gratuité de certaines suggestions et la pureté de certaines visions, par un certain charme natif et l'ironie de certains dépaysements, on ne la compromettra plus nécessairement avec le vers, pas plus qu'avec les schémas artificiels de la prose métrique – et même on aura recours de préférence au poème en prose comme à un cas-limite où l'émotion comptable devant elle seule, ne peut être rapportée à des enroulements de la répétition. [...] le poème en prose prend pour matière de la prose brute, c'est-à-dire un langage non assujéti à la mesure, afin de réaliser dans la recherche de l'arbitraire, un certain dépouillement irrationnel. [...]

Qu'on prenne garde : cette prose s'oppose tout autant à l'éloquence qu'à la poésie régulière [...].²

Entre 1800 et 1818, les débats concernant la prosaïsation du poème dans le romantisme anglais de la première génération (de la préface des *Ballades Lyriques* jusqu'aux textes de la *Biographia Literaria* de Coleridge)³ inscrivent la problématique de la « prose-poème » dans la pensée et les débats politiques de l'époque. Le goût pour la prose des « humbles » renvoie ainsi à l'attrait pour la Révolution Française, et dans le même temps, à la nette perception des bouleversements qu'amène la révolution industrielle bourgeoise dans le vieux système des définitions, sociale, éthique et religieuse de l'Angleterre – un bouleversement qui est au cœur de l'œuvre en prose de Coleridge, à partir de *L'Ami* (1808), de la *Biographia Literaria* (1817) et du *Manuel de l'Homme d'État* (1817-1818). C'est ce même bouleversement qui détermine la problématique de la dépendance quinceyenne, toute la littérature de la rêverie, de l'opium, de l'ivresse, de la stupéfaction et de l'hallucination dans les *Confessions d'un mangeur d'opium Anglais* (1821), et la mélancolie particulière des *Essais d'Elia* de Charles Lamb. Cette déstabilisation de l'ancien système politique, et la critique de l'ancien système poétique que Wordsworth et Coleridge

1. Ed. R. L. Brett & A. R. Jones, Routledge, 1961 ; éd. 1991, p.254.

2. Georges Blin, « Préface aux "Petits Poèmes en Prose" », Revue *Fontaine* 1946, n°48-49, pp. 284-285.

3. À deux générations d'écart, il y a là une archéologie du poème en prose baudelairien. Voir dans la revue *Romantisme*, « Traduire au XIX^e siècle ». Baudelaire hérite des Romantiques anglais, à travers De Quincey, au prix d'une traduction de l'œuvre de ce dernier, à partir d'une approche de la prose impliquant à la fois une théorie critique et une rhétorique de la *traduction* de la prose en poème. Il y a de la traduction, donc de la prose, au cœur même du genre poétique, et le mouvement de la traduction passe alors comme fugue, prose en fugue, fuite de la passion dans la prose – et constitue la pulsion autobiographique qu'elle rend dans le même temps impossible. L'expérience du rythme traduisant devient une forme privilégiée du rapport à l'impossible, et *donne* le poème en prose.

appellent « poetic diction », engagent également le renouveau d'une poésie et d'une élegie critiques chez Shelley et Keats¹. Autour de 1820, cette nouvelle poésie critique, à son tour, condamnera la « naïveté » politique des aînés Coleridge et Wordsworth. Une certaine définition de la poésie romantique pouvait paraître sublime et possible en 1800 ; mais, une fois englué dans un conservatisme que Keats et Shelley jugeaient paternaliste, le renouveau « poétique » contenu dans le projet « politique » initial du romantisme semblait perdu ou trahi.

C'est pourquoi, chez Keats et Shelley, la « forme » et l'abstraction du poème versifié redeviendront les enjeux de la poésie — le vers retrouvant avec Keats les modulations classiques derrière les innovations romantiques². De manière formellement anachronique, ou plutôt intempesive, le poème de la seconde génération romantique ne sera plus « politique » (de prose) dans son intention première, mais de manière seconde, c'est-à-dire ironique, par le biais de l'utilisation particulière de la forme de la « satire lyrique », et de « l'élegie active » qui confèrent une tonalité commune à la poésie de Keats et de Shelley.

Dans cette poésie, la forme du vers accuse ce que la forme du « poème-prose » des premiers romantiques n'a pas su « oser dire » – c'est-à-dire la nécessité accrue d'une libération absolue du sujet romantique.

Paradoxalement l'affirmation de cette nécessité de libération (l'« offrande » dans l'urne poétique) requiert le sacrifice du « vers », comme la circulation des corps dans l'*Ode à l'urne grecque* nécessite la peinture et la surface de l'urne. Paradoxalement, l'intention du vers chez Keats et Shelley – en s'opposant à l'intention avortée de la « poésie-prose » de Wordsworth et de Coleridge – retrouve les thèses à la fois ironiques et accusatrices des prosateurs comme De Quincey, Hazlitt et Lamb.

Je brosse un tableau un peu rapide et cavalier des conflits qui traversent la poésie anglaise entre 1800 et 1822 ; mais c'est bien dans la définition des tensions qui traversent la *forme* et l'*intention* du poème romantique que se lirait la vérité de l'époque – parce que toute cette poésie part de la politique radicale du poème-prose des années 1800, pour se concentrer dans la forme du rapport entre le « poétique » et le « prosaïque » qu'affrontent tous les romantiques sans exception. Cette forme de tension s'appelle paradoxalement « poème ».

La Préface des *Ballades Lyriques* (1800)

La préface aux *Lyrical Ballads* a défini cette tension. Wordsworth y prévient d'emblée les lecteurs que ses poèmes sont des expériences (*experiments*), des essais et expérimentations poétiques qui visent à redéfinir la communication poétique entre les hommes – contre la dignité fautive, usurpée et hiérarchique de la poésie dite « cultivée ».

La prosaïsation commence ainsi par le choix de sujets poétiques les plus « simples » (le genre de la poésie pastorale est ici profondément concerné) :

... *La vie rustique et humble [low] a été en général choisie, parce que dans cette situation, les passions essentielles du cœur trouvent un meilleur terreau pour atteindre leur maturité, qu'elles sont moins contraintes et parlent un langage plus simple [plainer] et plus fort ; parce que dans cette situation, nos sentiments élémentaires existent*

1. Voir E. Dayre, « Keats & the Artist », in *Po&sie* 74.

2. Loin d'être une régression esthétique, le vers de Keats inspirera directement un poète comme G.M. Hopkins, et lui permettra d'élaborer sa théorie résolument moderne du « sprung rhythm ». Voir M. Draper, « Le poème découpé », in *Po&sie* 77.

*dans un état de plus grande simplicité, et peuvent par conséquent être contemplés avec une plus grande précision.*¹

Concernant la langue des poèmes, Wordsworth précise encore :

*Le langage de ces hommes est adopté – lui aussi – et purifié en vérité de ce qui apparaîtrait comme ces défauts réels, (de tout ce qui pourrait causer un dégoût ou une désaffection durables et rationnels) parce que ces hommes communiquent à chaque heure avec les meilleurs objets d'où est tirée la meilleure part de la langue.*²

Avec le Coleridge de la *Biographia Literaria*, on pourra souligner l'ambiguïté des termes comme les « meilleurs objets », les objets « élémentaires » du langage. Pourquoi signaler au lecteur la nécessité d'épurer ou de purifier le langage rural « simple » pour parvenir à la poésie ? Quelle est l'idée sous-jacente dans ce redoublement ? De ce point de vue, il semble bien que Wordsworth éprouve déjà un certain nombre de difficultés pour nommer et identifier « le langage simple des hommes ». À vrai-dire, et c'est ce que soulignera Coleridge dans la *Biographia Literaria*, la difficulté est de trois ordres : identifier l'homme, identifier le langage, identifier le simple, et identifier l'identité des trois comme ce peuple poétique, comme cet animal politique idéal vivant et parlant dans une vie de prose rendue à sa poésie propre, dès lors que l'idéal « pastoral » ou « rousseauiste » n'est plus d'actualité.

Enjeu esthétique / Enjeu politique.

Dans la *Biographia Literaria* en 1817, Coleridge expliquera qu'il n'est pas persuadé que la formule du « langage des hommes simples », ou des « ruraux », garde encore un sens quelconque. En 1800, pour Wordsworth, le langage idéal n'est ni du côté « de la soif dégradante d'une stimulation insolente », telle qu'on la cultive dans le roman gothique ou le mélodrame, ni du côté de l'influence du Sturm und Drang sur les drames et les romans de l'époque. Le langage « simple » contient une mission d'authentification :

L'esprit humain est capable de trouver une excitation sans avoir recours à des stimulants grossiers et violents ; et il doit avoir une bien faible perception de la beauté et de la dignité qui est la sienne celui qui ne sait pas cela, et celui qui ignore en outre que l'on s'élève à proportion que l'on possède cette capacité. Il m'est donc apparu que s'efforcer de produire ou d'élargir cette capacité est l'un des meilleurs services qu'un écrivain puisse rendre à telle ou telle époque ; et que le service qu'il peut rendre, s'il est excellent à toutes les époques, l'est surtout dans la présente, car une multitude de causes inconnues aux époques précédentes agissent maintenant de manière combinée pour émousser les facultés de discrimination de l'esprit, et pour le rendre inapte à tout exercice volontaire, au point de le réduire à l'état d'une torpeur presque sauvage. Les plus efficaces de ces causes, ce sont les grands événements nationaux qui se produisent chaque jour, et l'accumulation croissante dans les cités où l'uniformité des activités produit un besoin ardent d'événements extraordinaires que la communication rapide des informations gratifie heure après heure. A cette tendance de la vie et des mœurs, la littérature et les spectacles du théâtre se sont conformés. Les ouvrages inestimables de nos anciens auteurs, j'allais presque dire de Shakespeare, de Milton, sont

1. *Id.*, p. 245, ma traduction.

2. *Ibid.*, p. 245, je souligne.

*de plus en plus négligés au profit de romans frénétiques, ou de tragédies allemandes stupides, au profit d'un déluge d'histoires extravagantes et oiseuses en vers.*¹

Le constat politique compris dans le « style simple » contient une critique de l'apparition de la ville industrielle. Wordsworth est de ce point de vue un conservateur, dont l'opposition à l'état de la société prend la forme d'une certaine nostalgie. Mais le « style simple » tranche dans les dictionnaires poétiques de l'époque afin de trouver – Wordsworth et Coleridge s'accordent sur cette expression – « *une langue plus permanente et bien plus philosophique* »².

Le projet d'amener le langage idéal [du poème] dans la plus grande proximité possible avec celui des hommes conduit alors au constat suivant :

*Entre le langage de la prose et celui de la composition métrique [...] il n'y a pas, et il ne peut y avoir de différence essentielle, quelle qu'elle soit.*³

Alors pourquoi Wordsworth conserve-t-il la forme du vers dans les *Lyrical Ballads*? Parce que le vers reste la marque de la poésie en prose, laquelle n'est précisément pas la prose poétique – ce qui montre que pour lui, l'épuisement du poème ne trouve pas de relève dans la « prose », et n'ouvre pas spécifiquement (comme ce sera le cas pour De Quincey vingt ans plus tard) l'espace de la prose d'art⁴. La préface de 1800 justifie la conservation du vers (du vers à même sa simplicité antique, ou plus exactement « tragique »), en reprenant la théorie du contrepoint cathartique :

*Le rythme aura une grande efficacité pour tempérer et restreindre la passion.*⁵

La « passion » n'est donc pas essentiellement *a priori* le propre du poétique ; elle est ce qui place « les mots *humbles* du poète » devant la nécessité du contrepoint rythmique et du rééquilibrage. Wordsworth fournit ensuite des indications sur la technique de la tempérance, et la retenue rythmique d'une poésie définie comme « *émotion rassemblée dans la tranquillité* »⁶. Cela exige une méthode, que l'on peut résumer par les points suivants :

1°/ Pas de description de « lieux inventés ».

2°/ Rejet des « *habitudes d'expression arbitraires et capricieuses* » qui avaient pour effet « *de nourrir des goûts et des appétits frelatés.* »

3°/ Refus d'utiliser « *les expressions et les figures du discours qui sont considérées comme l'héritage du langage poétique.* »

4°/ Nécessité de privilégier une sensibilité « organique » plutôt qu'une sensibilité « fantaisiste », arbitraire, « *aux caprices infinis, à propos desquels aucun calcul ne peut être fait* ». La « poétique diction » occupe la place du despote arbitraire ; et il faut interpréter le débat concernant la sensibilité poétique comme un débat opposant la liberté et l'arbitraire de la hiérarchie, dans la lignée des préoccupations radicales et des sympathies révolutionnaires du jeune Wordsworth.

1. *Ibid.*, p. 249.

2. *Ibid.*, p. 245.

3. *Ibid.*, p. 253.

4. Il serait d'ailleurs hasardeux de dire que pour De Quincey (ou même pour Coleridge), la prose constitue une relève au sens propre du poème, et si relève il y a, elle reste celle d'un inachèvement inévitable qui donne son tremblement, son ironie à l'« éloquence ».

5. *Ibid.*, p. 264.

6. « Emotion recollected in tranquillity », *ibid.*, p. 266.

5°/ Enfin – et cet argument synthétise les précédents – il faut reconnaître qu’il y a toujours eu de la prose dans le poème :

Ce serait une tâche aisée de prouver au lecteur que non seulement le langage de tout bon poème dans une grande proportion – et même d’un poème au caractère élevé, doit nécessairement, exception faite de la référence au mètre, ne pas du tout différer de celui de la bonne prose ; et pareillement que certaines des parties les plus intéressantes des meilleurs poèmes se trouveront appartenir strictement au langage de la prose, quand la prose est bien écrite.¹

L’enjeu de la prose dans le poème est politique. Qu’entend-on par là ? L’évidence même du projet romantique pour les contemporains. En attaquant le « despote » nommé « poetic diction », Wordsworth touche beaucoup plus à l’image culturelle du poème qu’à sa technique proprement dite. Wordsworth milite ainsi pour la libération de la prose *dans* le poème affirmant qu’il y a déjà du poème dans la prose. Il s’agit de montrer que la prose est plus grande que l’arbitraire ne veut le faire croire. Le projet de Wordsworth est autant esthétique que théologico-politique.

À propos de l’axiome : « poésie = fantaisie ; prose = imagination ».

Mais si le « poético-prosaïque » est un horizon théologique et politique pour le Romantisme anglais, encore faut-il déterminer à quelle condition s’opère le transfert de l’esthétique vers le politique ? A la condition du rejet de la notion de « fantaisie », au profit de la notion d’« imagination organique ». Et ce rejet hante la poésie européenne, parce qu’il est en réalité bien difficile à réaliser, tant en théorie que dans les faits. Coleridge lui-même, pourtant considéré comme le théoricien de l’imagination « organique », symbolique ou tautégorique, ne parviendra pas à résorber la place de la fantaisie. Parce que la « fantaisie » demeure la première manifestation de l’homme poétique, telle que la théorisent les auteurs (poètes, prosateurs, essayistes et philosophes) de la Renaissance qui intéressent Coleridge, et dont il s’inspire constamment. A bien des égards, le statut de la « fantaisie » dans la théorie romantique permet de suivre pas à pas la conception politique contenue dans cette théorie.

Le terme ou la notion de « fantaisie » conserve d’une part une place à l’« éloquence » (pratique de langage qui ressortit autant au politique qu’au religieux) de la tradition de la « fantaisie rhétorique » héritée du *conceit* de la poésie renaissante ; et d’autre part, la « prose », au sens de Wordsworth, contient un « poème » parce que l’imagination contient toujours une fantaisie. La « poésie » est plus précisément cette fantaisie qui s’épure elle-même de son arbitraire, non pas sous la forme d’un « résultat » organique, mais sous la forme d’un « processus » organique et inachevé, qui importe au romantisme parce qu’il est comme la « vie » du poème. Nous reviendrons plus loin sur le statut de cette notion de « vie poétique ».

De semblable manière, tout un pan du romantisme européen, notamment le romantisme allemand (Novalis, les frères Schlegel, jusqu’à Jean-Paul), et en Angleterre, leur traducteur De Quincey – mais également Hazlitt (par radicalisme politique, et prenant délibérément le contrepied de Wordsworth) – maintiennent le terme de « fantaisie » face au concept de l’« imagination » organique et symbolique.

1. *Ibid.*, p. 252.

Pour comprendre ce mouvement, qui va repenser de manière moderne la fonction de l'« imagination romantique », c'est-à-dire le lieu de la poésie de langue anglaise jusqu'à T.S. Eliot (qui à nouveau tentera de s'élever contre la sensibilité « dissociée » du romantisme au nom d'un nouveau classicisme), il fallait partir du point de départ où l'imagination (ou le poème) romantique se théorise comme « poésie de prose » dans la préface aux *Lyrical Ballads* (1800).

Il faut comprendre ce que le projet politique de *prosaïcité* de la poésie signifie dans l'époque de Wordsworth, et on peut y parvenir de plusieurs manières ; mais une des plus fécondes est probablement d'observer ce qui se passe lorsque Coleridge et Wordsworth, ceux qui ont pourtant inventé « ensemble » le premier grand programme « poético-prosaïque », se mettent à se contredire. Plus exactement, il conviendra d'observer comment Coleridge va formuler et développer son désaccord avec Wordsworth dont il a dit pourtant dans ses *Carnets*, qu'il était « axiologique ».

Le contexte de la rédaction des préfaces aux *Lyrical Ballads* est celui du républicanisme agrarien des années 1790 en Angleterre. En octobre 1800, Coleridge signalait que son projet personnel d'*Essay on the Elements of Poetry* serait en réalité un « système déguisé de Politique et de Morale ». En 1816-1817, Coleridge dira la même chose à propos des essais en prose rassemblés sous le titre des *Sermons Laïques*. La *Biographia Literaria* appartiendra aussi à ce système.

La réécriture de la préface aux *Lyrical Ballads* en 1802 caractérise la « poetic diction » comme une « mascarade bigarrée de trucs, de bizarreries, de hiéroglyphes et d'énigmes », que ne doit pas pratiquer « celui qui parle directement aux hommes ». Le poète suranné est comme le théologien anglican, et la poésie dépassée, comme la pensée hiérarchisée par une théologie étatique. Or, le prédicateur « itinérant » – Wordsworth ne le dissimule pas – ce n'est pas le prêtre anglican, mais le prédicateur unitarien. Le prêtre anglican présuppose en effet l'autorité avant de parler, et il ne peut donc rien faire pour faire naître l'autorité issue des hommes eux-mêmes. Selon la logique de la *Préface*, le despote – ou la *diction* – a donc toujours recours à la mystification rhétorique pour métaphoriser la logique d'asservissement de sa parole, qui seule peut lui permettre de conserver une autorité sur les libertés qui l'écoutent. La voix autoritaire de la « diction » influe sur la machine poétique, et vice versa. La critique de la « poetic diction » est donc politiquement assez transparente.

Dès lors, Wordsworth et Coleridge rejettent la rhétorique et le sentimentalisme convenus parce qu'ils constituent une usurpation, une appropriation arbitraire du discours adressé aux hommes, c'est-à-dire une négation du « sentiment » des hommes eux-mêmes. La « poetic diction » est ici l'usurpateur sans « représentativité », sans vie, niant tout « esprit », sans effet de traduction et de lecture. Au contraire, le « vrai » mètre est fondé sur un accord mutuel, sur un *assentiment* :

[...] auquel le poète et le lecteur se soumettent tous deux volontairement.¹

Dans l'époque, le grand poème « concret » de la représentation des hommes contre l'usurpation, c'est la Révolution Française de 1789 – quelle que soit l'évolution historique de l'idée révolutionnaire dans le « jacobinisme impérial » napoléonien après 1800, pour reprendre une expression de Coleridge.

1. *Ibid.* p. 262.

C'est donc en se tournant vers les radicaux et les jacobins anglais des années 1790, vers le jacobin John Thelwall et l'unitarien J. B. Priestley (également proche des cercles jacobins) avec qui Wordsworth, et Coleridge (surtout Coleridge) ont été liés, qu'il faut ainsi observer l'actualité de cette préface.

Thelwall considérait que la tendance qui consiste à avoir une si mauvaise opinion de la matière, et à considérer le corps avec mépris a conduit les Gnostiques à nier le caractère humain du Christ par le biais de la théorie trinitaire. Selon lui, une telle faute de doctrine était précisément ce qui avait servi à sanctifier le Souverain – donc à consacrer une immuabilité des Choses qui régissait dès lors intégralement le Politique, la Propriété, l'Économie, ou encore la morale de l'opportunisme et de l'individualisme. Dans ses *Disquisitions*, l'unitarien J.B. Priestley se faisait le défenseur de la non-divinité du Christ, présenté comme un moraliste et un grand Sage – mais qui ne devait pas faire l'objet d'une dévotion spéciale.

Ces thèses étaient au cœur du programme « poético-prosaïque » des Romantiques en 1800 ; au centre même de leur notion de *lingua communis*, et de leur refus de la « diction poétique ». Elles sont présentes dans les « poèmes conversationnels » de Coleridge, mais également dans ses poèmes dits « surnaturels » comme *Le Dit du Vieux Marin*¹, ou encore dans le grand poème néo-courtois de *Christabel*², et par la suite, c'est avec ses thèses que Coleridge se débatta pour développer sa théorie de l'imagination et du symbole dans la prose de ses essais plus philosophiques. Dans la *Biographia Literaria*, Coleridge confiera plus décisivement au travail proprement philosophique, la tâche de fonder et de penser « les meilleures parts de notre langue »³, de sorte que pour lui la tension entre prose et poème qui fait la « forme-poème » se dévoilera résolument comme une tension entre la philosophie et la poésie, une tension dont le medium privilégié sera la prose théorique de l'essai : véritable synthèse « trinitaire » ou « tautégorique » de philosophie et de poésie.

En 1800, en revanche, dans la *Préface*, au cœur du style neutre ou du style commun à la Prose et à la Poésie⁴, c'est encore l'unitarisme que défend le romantisme anglais naissant. Or, ce mode d'opposition religieux et politique est l'expression d'une classe moyenne indépendante qui peut se permettre d'être en désaccord avec le propriétaire terrien. L'unitarisme est la forme sublimée et protestante – se reliant par là à l'histoire séminale du protestantisme radical aux XVII^e et XVIII^e siècles – que prennent les antagonismes de classe dans la vieille société. De fait, les « meilleurs objets » linguistiques, la « bonne » prose que Wordsworth acclame (en 1802, Wordsworth enlève le terme « républicain » de la préface, et le réutilise en 1810 dans son *Guide to the Lakes*) correspond à peu près à la culture des *agrarian freeholders*, c'est-à-dire des propriétaires terriens suffisamment indépendants pour savoir lire et écrire. La « prose » en question n'est évidemment pas celle de l'ouvrier agricole, ni celle des employés des manufactures. Pour Wordsworth, une propriété terrienne de taille moyenne, la « petite parcelle de terrain » (*little tract of land*) représente le meilleur rempart contre la corruption, contre l'accumulation et la généralisation d'une autorité trop arbitraire parce que trop fortement dotée, et donc condamnée à chercher à se survivre anarchiquement dans l'« esprit de commerce »

1. Il ne faut surtout pas marginaliser ce long poème, comme Wordsworth s'y est pourtant employé dès la préface aux *Lyrical Ballads* ; en un geste qui, stigmatisé par Charles Lamb, illustre bien le différend entre les deux auteurs.

2. On abordera ailleurs la préface et la scansion syntaxique de *Christabel*, *Poèmes*, Aubier, trad. H. Parisot, pp. 215-268.

3. *BL*, II, CC,7, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 52-57.

4. *Id.*, p. 89 sqq.

– marque d'un monde où la valeur du sol n'est plus que monnayable. L'idéologie de Wordsworth ressortit à la tradition républicaine du « Commonwealth » qu'Harrington définissait de la manière suivante : « *L'état dans lequel les personnes dans leur intégralité sont propriétaires terriens – ou ont divisé la terre de sorte qu'aucun homme ou groupe d'hommes appartenant à l'aristocratie ne pourra les déloger.* »¹

Cette tradition « Commonwealth » renvoie à des noms aussi divers que ceux des Déistes et des « rational Dissenters » comme John Toland ou Walter Moyle (*Essay on the Constitution of the Roman State* [1699]). Plus largement, la politique romantique se relie à la tradition de l'hétérodoxie panthéiste et unitarienne d'un Giordano Bruno que la *Biographia Literaria* saluera encore comme « le fondateur du système dynamique de philosophie » visant à substituer « la vie et la faculté du progrès à la force inerte et contradictoire »². Ainsi, la philosophie, très exactement la philosophie rhétorique de Bruno³ n'est-elle pas non plus étrangère aux problèmes de la poésie et de la prose métaphysique anglaise (chez Donne, Marvell, Spenser, Sidney, Milton, Bacon et d'autres) que l'on retrouve dans la pensée de la justice politique coleridgienne. Giordano Bruno permet plus précisément d'établir un lien entre le radicalisme politique des *rational dissenters* de la lignée d'Harrington et l'idéalisme allemand, via le Déisme anglais. Coleridge trouve donc dans cette philosophie, reliée aux aspirations républicaines de la *Préface* de 1800, une forme contemporaine de développement de ce que fut la tradition rhétorique de la Renaissance en Angleterre et, plus largement, dans tout le nord de l'Europe.

Lorsqu'à l'époque des *Ballades Lyriques*, Coleridge et Wordsworth conçoivent leur projet de pantisocratie – ou projet de république idéale et égalitaire en Amérique – et lorsque Wordsworth évoque « la parfaite République de Bergers et d'Agriculteurs »⁴, l'un et l'autre ont massivement recours au fondamentalisme « commonwealth », qui leur permet de s'opposer à l'idéologie commerciale des groupes de pensée urbains, qu'ils soient Hobbesiens ou Latitudinaires.

La *Préface* des *Lyrical Ballads* évoque donc implicitement les tentatives qui, dans l'histoire de l'Angleterre, ont toujours cherché à enlever à l'Église officielle son pouvoir politique pour développer le pouvoir du Parlement aux dépens du roi et de la Cour. Choisir la campagne contre la ville, cela pouvait encore à l'époque (mais pour combien de temps encore ?) signifier, ou symboliser l'opposition à l'arbitraire⁵. En 1800, l'imagination de la « prose rythmique » contient donc l'utopie critique d'une république pastorale, ou plutôt une « pastorale » considérée comme instrument de critique politique⁶.

L'appel à la « vertu agraire » s'épuisera chez Coleridge, mais c'est peut-être l'illusion de cette culture que défend et maintient (en ce sens, c'est déjà à l'époque sa grandeur *inactuelle*) l'œuvre de Wordsworth. C'est bien cette illusion qui fait de l'opposition entre Coleridge et Wordsworth une opposition axiologique dans le débat sur le sens exact qu'il faut donner au « prosaïco-poétique ».

1. Cf. Pocock, *Harrington's Political Writings*, CUP, 1977, p. 778.

2. Cf. *BL*, I, pp. 161-162.

3. Voir, entre autres, les développements sur « l'art de lier » du Nolain, dans Bertrand Levergeois, *Giordano Bruno*, Fayard, 1995, pp. 421-423.

4. Cf. *Complete Works*, Prose II, p. 266.

5. Cf. Margaret Jacob, *Newtonians*, pp. 208-209.

6. Cf. Franco Venturi, *Utopia and Reform in the Enlightenment*, (CUP, 1971).

La critique coleridgienne des thèses de Wordsworth.

Coleridge écrira les *Sermons Laïques* en 1816 et 1817 pour défendre une dernière fois l'humanisme agraire avant de tenter de penser comment une véritable culture *morale* pourrait s'organiser dans un état moderne. Au cours de ces années, la poésie de Coleridge laisse place à la prose de ses essais philosophiques. Plus exactement, Coleridge reprend ces anciens poèmes, et la forme du poème chez lui (de la prose *comme* poème) se cherche désormais dans la tension entre la poésie et la philosophie.

Dans la *Biographia Literaria*, Coleridge formule une critique de l'idéologie agrarienne de Wordsworth, qui lui permet en retour de définir – contre la philosophie matérialiste et dominante de l'« Entendement » issu des Lumières – le lien *transcendantal* de la « prose des hommes ». Coleridge reprend en termes kantien et post-kantien la question de ce lien, replaçant dans la conception politique romantique la question de l'imagination transcendante. Il tente ainsi de passer du panthéisme ruraliste des Harringtoniens à une philosophie morale, esthétique et politico-théologique « moderne », où la notion centrale d'imagination doit beaucoup à la philosophie de la vie de l'idéalisme post-kantien.

Dans cette tentative de dépassement de l'attitude « commonwealth » chez Wordsworth, l'idée de la classe « uniforme », où pourrait être puisé le langage authentique des hommes, va être contestée puis abandonnée, parce qu'elle ne tient plus aucun compte des conditions historiques réelles à laquelle l'Angleterre est désormais soumise.

Coleridge a fait sien la critique des libéraux comme Sir Francis Jeffrey, Henry Crabb Robinson, et les opinions de Lamb (« *laisse-les parler de leurs lacs !* », écrit-ce dernier à Coleridge, en lui suggérant d'oublier Wordsworth et Southey). Il a tacitement admis le bien-fondé des attaques de Hazlitt contre « *le primitivisme rousseausite de Wordsworth* »¹ identifié à un pur et simple aveuglement devant la réalité urbaine de l'Angleterre. De Quincey exprimera la même critique² en compliquant le motif wordsworthien de la « passion dans la prose » par celui de la dépendance entretenue au sein du sujet (chez De Quincey, « à cause » de l'opium, à cause de l'*histoire terrestre*, le sujet moderne est un sujet dépendant, celui dont la liberté est, au moins, *difficile*, et au plus *impossible*).

Chez Coleridge, l'unité de langage n'est jamais l'apanage d'une classe, et l'idiome doit être autant individuel qu'universel. Trouver l'idiome « prosaïco-poétique » implique alors de rechercher la définition d'une passion autonome et spécifique de l'homme *moderne*, c'est-à-dire d'un sujet pour qui et en qui l'Entendement n'est pas la seule « détermination » ou « constitution » possible. La lecture de Schiller a permis à Coleridge de redéfinir le « style humble de la prose » comme ce qui serait en mesure de sublimer les déterminismes partisans pour faire advenir une mission générale de l'écriture. Si l'idéal de la poésie « simple » doit être conservé, il faut redéfinir son lieu originare et référentiel, et c'est ce que tente Coleridge à partir de 1802, en plaçant au centre de ses préoccupations non pas la reproduction d'une prose « communautaire » qui préexisterait, mais inversement, la *production* ou l'*imagination* de cette prose moderne qui n'existe pas encore. Dans son langage, c'est le travail de l'« Imagination » de redéfinir la tâche de la Raison au delà des déterminations restreintes de l'Entendement humain.

De fait, Coleridge remplace l'esquisse de la pastorale unitarienne et républicaine par un portrait de l'artiste comme centre préalable de l'œuvre. Il suggère ce que Wordsworth lui-même n'a pas osé dire de sa propre originalité, de son « *vrai génie poétique* » – à savoir

1. W. Hazlitt, éd Howe, V, p. 163.

2. Cf. *Esquisses Autobiographiques*, « La Nation de Londres », éd. Corti, pp. 230-268.

que la forme sélectionnée et poétique du langage wordsworthien se distingue profondément du langage de tous les jours et des manières des habitants de la campagne parmi lesquels le poète entendait pourtant se fondre, et que c'est précisément dans la mesure où le poète sait que son langage diffère du langage des hommes qu'il peut proposer l'image supérieure de cette « vie » simple qui demeure pourtant le portrait le plus intime de la vie humaine.

Ce n'est plus alors l'identité formelle qui peut faire le critère de la poésie du simple, mais une théorie plus large de ce que *peut être* la culture. Coleridge montre ainsi qu'il ne faut pas comprendre la *Préface* des *Lyrical Ballads* comme une critique du fait littéraire, mais plutôt comme une critique de ce qu'il appelle la *fancy*, opposée à l'*imagination* qu'il valorise, et que le poète a pour fonction de donner aux hommes afin qu'ils libèrent leur idiome propre ou leur raison, c'est-à-dire une raison non plus « constative », mais « optative » et « constitutive ».

La théorie de l'imagination confère donc à la prose son rôle central, parce que, tout comme Wordsworth, Coleridge constate le fait historique que la prose (la *res publica*) a imposé sa question politique au poème et au poétique en général, et lui a donné l'impératif de sa libération comme langue commune. La désynonymie d'*imagination* et de *fancy*, et la distinction entre symbole et allégorie sont donc des conséquences théoriques du « prosaïco-poétique », en même temps qu'elles en élaborent le concept.

La distinction entre *fancy* et *imagination* intervient au moment où la théorie reconnaît que la prose apparaît dans le poème comme sa possibilité ultime. Cette distinction traduit l'immanence du politique à la prose, qui sert en retour à définir le politique comme un espace d'adresse, un espace de mise en commun d'un langage, un idéal culturel adéquat, représentatif et poétique, dont les modèles sont identifiables.

En-deçà des agrariens républicains, des déistes, Coleridge se tourne vers une tradition plus ancienne, dans laquelle il va trouver les premières conceptions de l'imagination comme *rhétorique*, c'est-à-dire comme une technique de parole par laquelle le silence de la mémoire, la fantaisie, ou l'arbitraire pourront produire l'ensemble de leur traduction sous la forme d'une pensée motivante (la souplesse même du syllogisme) « volontaire » et « juste », c'est-à-dire non pas simplement convaincante, mais plus largement, ouverte, inchoative, partageable, syncopable, rythmique, objet d'un *assentiment*. Cette tradition « plus ancienne » est la tradition « métaphysique » dont la lignée est retracée par Coleridge¹ : Aristote, Horace, Quintilien, Hooker, Bacon, Bruno, Algernon Sidney (notamment pour ses discours et leur science du compromis avec le républicanisme anglais au cours de la révolution anglaise), Jeremy Taylor, Thomas Browne, et Burke.

La *lingua communis* coleridgienne trouve ainsi sa détermination dans le domaine de la philosophie rhétorique, domaine où les pères spirituels de Coleridge (Godwin et Wordsworth) avaient du mal à faire un équilibre au cours des années 1790. Du côté des Jacobins anglais, la rhétorique de Godwin paraissait à Coleridge trop rationaliste, trop fermée. D'où la nécessité d'inventer une « harangue » sans démagogie qui allait prendre la forme soit des poèmes, soit des essais philosophiques de *l'Ami*, ou encore la forme des *Sermons laïques* de 1816-1817.

Le sermon anti-jacobin, mais tout autant anti-réactionnaire de Coleridge tient, sur l'échiquier politique de l'époque, une place singulière, qui ne recevra que peu d'échos dans le moment, mais qui sera relue et réévaluée par l'école des Modérés, par Matthew

1. *BL*, II p. 55.

Arnold notamment¹, lorsque leurs enjeux politiques immédiats se seront estompés. Coleridge lui-même avait commencé le travail de cette réévaluation en 1832, dans *On the Constitution of Church and State*, en s'adressant essentiellement à ceux qu'il appelle la « clerisy », la « *sphère limitée* » de ceux à qui « nous devons l'amélioration de nos conditions », et dont la communauté ne perçoit l'existence que sous la forme des résultats qu'elle lui apporte, non sous la forme de leurs « *principes d'explication* ». Mais à l'époque de la *Biographia*, comme à l'époque des Préfaces aux *Lyrical Ballads*, le sentiment que le langage reflétant l'époque de manière adéquate n'existe pas domine la prose et la poésie romantiques. Plus exactement, chez Coleridge, le sentiment de l'échec de l'époque contemporaine est au cœur de la recherche d'un langage dont la paradoxale prosaïcité poétique serait seule en mesure de rester fidèle à la raison imaginative qui sait que tout sentiment d'échec doit, malgré tout, englober et faire entendre la justesse de son rapport avec l'époque (c'est-à-dire le « sujet » dans l'arbitraire, et malgré l'arbitraire).

L'échec du poème wordsworthien traduit la période qui suit l'effondrement d'un rêve de liberté ; à quoi se résume une « culture » qui tombe dans le temps historique indéfini qui n'est autre que celui de la « haine de la poésie ». Pour sortir de ce cercle vicieux, il importe à Coleridge de penser le « poétique » comme le « transcendantal », comme une « rhétorique » nécessaire, une condition *sine qua non* des actes de l'esprit, c'est-à-dire de la performativité même de l'esprit des hommes. Répondant ainsi à la notion wordsworthienne des « *meilleures parties de la langue* », le complexe « poético-prosaïque » coleridgien ouvre une nouvelle fois le domaine « philosophico-rhétorique » au plus profond des « actes de l'esprit » :

La meilleure partie du langage des hommes est tirée d'une réflexion sur les actes de l'esprit lui-même. Elle est formée par une appropriation volontaire de symboles fixés à des actes intérieurs, à des processus et à des résultats de l'imagination dont la majeure partie n'a aucune place dans la conscience de l'homme qui n'est pas éduqué ; bien que dans une société civilisée, par l'imitation et le souvenir passifs de ce qu'ils entendent dire par leurs professeurs de religion, et par d'autres supérieurs, les moins éduqués partagent la récolte qu'ils n'ont ni semée ni moissonnée².

Le « poème philosophique » de la prose « commune » se réserve donc pour une part à une élite relative, à ceux qui sont capables d'une illumination et d'une autonomie conceptuelles (*clerisy*) – Coleridge pense à l'intellectuel professionnel plutôt qu'au propriétaire terrien humaniste autrefois visé par Wordsworth, et à qui les *Sermons laïques* de Coleridge s'adressaient encore en 1816-1817. « Prose » signifie dès lors tout le contraire d'un humanisme naïf, ou d'un pastoralisme littéraire. Le grand apport de Wordsworth (même s'il s'agit de la part inconsciente et trouble de son œuvre) est alors d'avoir permis une nouvelle *prose* métaphysique qui ne s'est jamais avouée comme telle, mais qui est valide dans ses prolongements inédits.

Derrière la fantaisie ou « fancy », se profile donc un élément irréductible, qui fait tenir ensemble, et par le fil d'une certaine fable, la tradition rhétorique de la Renaissance, l'apport du kantisme, au sein de la reprise des positions de la Préface des *Lyrical Ballads* de 1800 par le Coleridge de la *Biographia Literaria* en 1817, et toute la « psychologie » coleridgienne.

1. Voir *Culture and Anarchy*.

2. *BL* II, p. 54. Voir *supra*, note 17.

Dans son analyse de l' *Ode: Intimations of Immortality from the Recollections of early childhood*, au chapitre 22 de la *Biographia*, par un effet de renversement ironique, Coleridge montre que Wordsworth a, pour ainsi dire, mis les « hommes » là où il aurait dû dire « Dieu »¹. Le Langage, la Conscience, le complexe rhétorique contiennent pour lui une obscurité qui n'est pas « simplement » humaine. Du lecteur ou de l'homme commun, il faudrait avoir l'idée tout ensemble la moins fermée possible, et la mieux limitée possible. Penser l'homme suppose l'idée exacte d'une limite qui n'est pas une borne.

L' *Immortality Ode* de Wordsworth découvrirait sans l'avouer que l'humain ne peut avoir un sens qu'à la démesure du surhumain. Aussi bien dans ses analyses que dans ses propres compositions, Coleridge adopte toujours une position plus tragique, plus dépendante, plus en échec et en excès que celle que l'on peut trouver chez Wordsworth. A l'instar du Vieux Marin², Christ fort problématique en réalité, éternel ressasseur itinérant de sa propre fable, le lecteur qu'il imagine doit aborder les parages des limites peu identifiées entre la Philosophie et le Mystère (la Mystique) de la nature humaine – parages de l'océan du Transcendantal dont à la fin, le Vieux Marin sait seulement dire qu'il en revient sans savoir comment, pour rappeler à « l'invité des noces » qu'il faut qu'il sache ce qu'il a vu avant d'« entrer dans la vie ».

Le souhait de Coleridge

Et puisque l'impératif moral livre son sujet aux symptômes d'un déchirement et d'une lucidité tragiques, parvenir à la prose *comme* poème requiert un savoir *anthropologique*, au sens kantien, lié non pas à l'étude de ce qu'est l'homme mais de ce qu'il *devrait* être, grâce à une attention constante portée à la destruction tragique de l'expérience humaine. À partir de sa lecture de Wordsworth, Coleridge invente donc une méthode « anthropologique-surnaturelle », une finalité sans fin vers laquelle, même dans ses poèmes expressément « sublimes », Wordsworth a refusé de se laisser emporter. Les lecteurs de la prose « humaine-surnaturelle » de Coleridge (le « doux » Charles Lamb, le « Mangeur d'Opium » et, plus tard, le « poète » de Baudelaire) participent des symptômes décrits ici. Ils seront idéalement

*[...] ceux qui ont été habitués à observer le flux et le reflux de leur plus profonde nature, et parfois à s'aventurer dans les royaumes crépusculaires de la conscience, à ressentir un profond intérêt pour les modes les plus intérieurs de l'être, pour lesquels ils savent que les attributs du temps et de l'espace sont inapplicables et étrangers, mais qui ne peuvent cependant être transmis que par des symboles du temps et de l'espace.*³

La prose réelle des hommes n'est pas simplement une langue « plus adéquate », mais elle doit justifier à la fois le poème comme mystère, et le « philosophe » comme « poète ».

Il n'y a de prose que dans le sens double et contradictoire de la poésie : pour et par l'idéal qui s'y tend, et dans le risque qu'on y court, *pour* le symbole et/mais *dans* l'allégorie – laquelle transmet les divers modes de l'être (malgré tout) dans des symboles « inapplicables et étrangers ». La prose y est donc contradictoire *et* poétique – *pour* l'histoire messianique, mais *dans* l'histoire des hommes : dépendance encore. Tel est l'impératif de la

1. *Id.*, pp. 138-140.

2. Cf. Stanley Cavell, « Emerson, Coleridge, Kant », in *La Philosophie Américaine*, ed J. Rachman et C. West, J.F. Lyotard., PUF, 1991, pp. 163-194.

3. *BL II*, p. 147.

prose romantique, telle est sa « ruine » aussi, déclinant ses formes et ses noms sous les accidents aisément, voire *communément* disponibles, et que De Quincey et Baudelaire observeront dans l'opium quotidien des aliénations et des dépendances modernes.

Renvoyant différemment à Boehme, Eckhart, et à Luther, Coleridge reliera l'idée de la prose au mystère religieux incarné. Il entendra dans cette prose l'épreuve ou la tension de la transcendance vers laquelle la Culture de l'imagination renaissance-romantique (plus que la « Civilisation » trop abstraite) devrait à nouveau préparer les « hommes », parce que c'est par l'imagination seule que le sujet se rapporte à ce qui est le *soi-même* au-delà de *lui-même* – au *Self* comme il l'écrit dans les *Carnets*.

A partir de la *Biographia Literaria*, le poète-philosophe, le poète-prosateur, l'homme « détruit » et « transcendantal », l'essayiste transversal Coleridge n'est plus simplement « un homme qui parle aux hommes », souffrant comme d'autres dans le langage simple magnifié par Wordsworth, mais celui qui détermine de manière idéaliste sa propre autobiographie, et qui définit l'expérience commune comme une expérience de la transcendance, un mixte actif de prose/poésie/philosophie dans la langue qui refait l'homme. La vocation contenue dans le poético-prosaïque, dans le « style neutre » du premier romantisme anglais, dit chez Coleridge que toute vie, à l'instar de ce que le « génie » de Wordsworth annonçait, peut et doit s'écrire – et Coleridge pense ici à l'expression d'Aristote, à la poésie comme à ce « genre le plus intense, le plus grave, et le plus philosophique »¹ – comme un « premier poème philosophique authentique »².

La leçon de Wordsworth, de Coleridge et de la lignée romantique anglaise est simplement complexe : elle nous dit qu'expérimenter la transcendance comme « vie » dépassée, ce n'est rien d'autre, à chaque instant, qu'expérimenter le « simple », les *détails humains*, inventer la prose *ou* la philosophie, l'un dans l'autre, c'est-à-dire inventer la poésie de l'époque où l'on vit, parce que ni l'une ni l'autre ne sont données.

1. Traduction coleridgienne de *Poétique* 9, 3, in *BL II*, p. 126.

2. *BL*, II, p. 156.